

# “Preparando a los oyentes”: tópicos en los preludios improvisados de Carl Czerny

**Myriam Pias**

Conservatorio Superior de Música de Vigo

myriampias@gmail.com

## Resumen

La interpretación de preludios improvisados al piano durante las primeras décadas del siglo XIX es una práctica ampliamente documentada. Además de servir de calentamiento para el intérprete y de prueba del instrumento, este género tenía como finalidad preparar al público para la obra que se interpretaría a continuación, aspecto que por el momento no ha sido considerado en ningún trabajo de investigación. El objetivo del presente artículo es profundizar en el conocimiento de la función comunicativa de los preludios improvisados y, en concreto, saber cómo el intérprete informaba al público del carácter de la obra que iba a escuchar seguidamente. Para ello se ha realizado un análisis de los tópicos y tropos presentes en varios ejemplos pertenecientes a los opp. 61 y 200 de Carl Czerny (1791-1857), ideados para introducir obras de Ignaz Moscheles, Ferdinand Ries y el propio Carl Czerny.

Palabras clave: preludio, improvisación, piano, Czerny.

## “Preparing the Listeners”: Topics in Carl Czerny’s Improvised Preludes

### Abstract

The performance of improvised piano preludes during the first decades of the 19th century is a widely documented practice. In addition to serving as a warm-up for the performer and as a try out of the qualities of the instrument, this genre was intended to prepare the public for the work coming up next, an aspect that for the moment has not been considered in any research. The aim of this paper is to improve our understanding of the communicative function of improvised preludes and, specifically, to know how performers informed the audience of the character of the work that they were going to play. For this, I present an analysis of the topics and tropes in several preludes belonging to opp. 61 and 200 by Carl Czerny (1791-1857), which were intended to introduce works by Ignaz Moscheles, Ferdinand Ries and Carl Czerny himself.

Keywords: prelude, improvisation, piano, Czerny.

## Introducción

La improvisación de preludios ha sido una práctica habitual en la música occidental durante siglos y, aunque su utilización no se ha limitado a los instrumentos de tecla, fue en estos donde alcanzó mayor presencia y desarrollo. Precisamente, los primeros ejemplos escritos proceden de una tablatura para órgano de Adam Ileborgh de 1448, apareciendo con posterioridad numerosas piezas bajo este título u otro equivalente en la literatura para órgano, clave y más tarde para piano.

Una época de especial interés en la historia del preludio fue la primera mitad del siglo XIX, ya que, en estrecha relación con el desarrollo técnico del piano y el virtuosismo, la práctica de preludiar se encontraba ampliamente difundida tanto entre los intérpretes profesionales como entre los aficionados, resultando indispensable en contextos públicos y privados. Su ubicuidad estaba relacionada con una clara funcionalidad, pues servía de llamada de atención al público y permitía al pianista probar el instrumento, lo cual resultaba de gran importancia en una etapa en la que cada piano presentaba peculiaridades únicas derivadas de su proceso de construcción (Hamilton 2008, 105-113). Más allá de estas cuestiones de naturaleza pragmática, los preludios también servían al intérprete como preparación física y psicológica, le permitían explotar las mejoras introducidas en el instrumento, crear en el público un estado de ánimo acorde con las obras programadas o desplegar sus dotes virtuosísticas (Levesque 2009, 32).

Consecuentemente, durante las primeras décadas del siglo XIX proliferaron las colecciones de preludios para piano destinadas a un público aficionado.<sup>1</sup> Algunas tenían una finalidad didáctica explícita, mientras que otras estaban pensadas de manera exclusiva para la interpretación, pero a pesar de su diferente finalidad, todas ellas guardaban notables semejanzas desde el punto de vista musical (Lohr 1993, 8-11).

Resulta fundamental, para comprender la naturaleza de dichas colecciones, el hecho de que aprender a preludiar era un proceso que no finalizaba con la práctica y memorización de los ejemplos allí incluidos. Partiendo de la simple sucesión de unos pocos acordes, los preludios se podían ir ampliando mediante escalas o pasajes procedentes de los estudios de técnica pianística. La mayoría de los preludios que se reproducen en las colecciones están así contruidos y servían como modelos para que, en una última fase del aprendizaje, el intérprete pudiera crear sus propias piezas improvisadas. Cabe citar como ejemplo al respecto las instrucciones para preludiar de Corri, publicadas en 1812, en las que se afirma tras rematar las indicaciones teóricas:

De esta manera, y transportando ciertos preludios a diferentes tonalidades, el estudiante podrá formar una variedad infinita, y con perseverancia estará tan habituado a los pasajes, los arpeggios y la modulación, que el oído guiará imperceptiblemente a los dedos y guiará a la fantasía a modelar preludios con diversas apariencias (Corri 1812, 85).<sup>2</sup>

---

1. Una enumeración de colecciones de preludios para piano publicadas desde finales del siglo XVIII puede consultarse en Levesque 2009, 100-107.

2. "By this means, and by transposing certain preludes in different keys, the scholar may form endless variety, and with perseverance become so habituated to passages, arpeggios, and modulation, that the ear will imperceptibly guide the fingers, and direct the fancy to model preludes in various shapes". Todas las traducciones al castellano son de la autora.

Casi tres décadas más tarde, Czerny se refiere igualmente al proceso de aprendizaje que parte de modelos escritos:

Como el autor de este tratado ha publicado una obra expresamente sobre el tema, titulada *El arte de preludiar, op. 300*, se ve incitado a mencionarla aquí, ya que el alumno encontrará en ella numerosos ejemplos de todos los tipos de preludios, los cuales deberá memorizar y, de acuerdo con los modelos ofrecidos, cuando resulte oportuno, aprenderá a construir preludios por sí mismo (Czerny 1839, 119).<sup>3</sup>

Ya se trate de principiantes que ejecutan preludios memorizados, dando la impresión de que son creados en el momento, o de intérpretes más avanzados capaces de improvisar realmente, Czerny prescribe un único aspecto: la necesidad de respetar el carácter de la obra interpretada a continuación (Czerny 1839, 123). La correspondencia entre el carácter del preludio y el de la obra resultaba inherente a aquel, pues una de sus funciones principales era preparar a los oyentes para la obra correspondiente. Este aspecto no era novedoso en el siglo XIX, pues derivaba de una práctica habitual en los instrumentos de tecla, tal y como nos transmite Carl Philipp Emanuel Bach a mediados del siglo XVIII:

Hay ocasiones en las que un intérprete debe improvisar antes del comienzo de una pieza. Dado que esta improvisación se considera como un preludio que debe preparar a los oyentes para el contenido de la pieza siguiente, está más restringida que la fantasía, en la cual solo se requiere escuchar la habilidad del intérprete. La realización de aquel se encuentra determinada por la naturaleza de la pieza que se tocará a continuación. El contenido o afecto de esta última debe ser el material del preludio, sin embargo, en una fantasía el intérprete posee toda la libertad posible (Bach 1753, 327).<sup>4</sup>

A finales del siglo XVIII, esta cuestión de la coherencia en el carácter aparece brevemente reflejada en el tratado de Kollmann dedicado a la práctica de preludiar en el clave o el arpa, donde se indica al comienzo de los preludios, “a modo de ejemplos breves, cómo algunas de las principales ideas de una pieza musical pueden ser utilizadas, con mayor o menor libertad, para preludiar de acuerdo con el carácter de la misma” (Kollmann 1792, 17).<sup>5</sup>

A principios del siglo XIX aparecen referencias más explícitas, que se sitúan en la línea de Bach ya aludida. Es el caso de Hummel, quien reconoce como una de las principales funciones de los preludios “prepararse con antelación a sí mismo y a los oyentes, para establecer el

---

3. “As the author of this school has published a work expressly on this subject, called the *Art of Preluding. Op. 300*; he is induced to mention it here, as the pupil will find in it numerous examples of all sorts of preludes, which he should learn by heart, and according to the models of which, when occasion offers, he may himself learn to construct preludes”.

4. “Es giebet Gelegenheiten, wo ein Accompagnist nothwendig vor der Aufführung eines Stückes etwas aus dem Kopfe spielen muß. Bey dieser Art der freyen Fantasie, weil sie als ein Vorspiel angesehen wird, welches die Zuhörer zu dem Inhalt des aufzuführenden Stückes vorbereiten soll, ist man schon mehr eingeschränkt, als bey einer Fantasie, wo man, ohne weitere Absicht, blos die Geschicklichkeit eines Clavierspielers zu hören verlangt. Die Einrichtung von jener wird durch die Beschaffenheit des aufzuführenden Stückes bestimmt. Der Inhalt oder Affect dieses letztern muß der Stoff des Vorspielers seyn: bey einer Fantasie hingegen, ohne weitere Absicht, hat der Clavierist alle mögliche Freyheit”.

5. “As short Specimens, how some chief Thoughts of a musical Piece may be used with more or less liberty, for preluding in the Character of the same”.

estado de ánimo, para hacerlos más receptivos al estilo y al carácter de la obra" (Hummel 1828, 466).<sup>6</sup> En términos semejantes se expresa Czerny al referir la finalidad de estas piezas: "preparar a los oyentes, establecer el estado de ánimo" (Czerny 1829, 5).<sup>7</sup>

Como hemos visto, el carácter representaba un elemento fundamental a la hora de improvisar un preludio, ya que condicionaba cómo estaba constituido y, al mismo tiempo, permitía que desempeñase una de sus principales funciones como preparación de la audiencia. A pesar de la importancia de este aspecto, por el momento es un tema que no se ha estudiado. El presente trabajo propone, por lo tanto, ampliar el conocimiento de los preludios improvisados en las primeras décadas del siglo XIX desde este enfoque y, en concreto, profundizar en cómo el intérprete establecía el carácter del preludio y cómo de este modo comunicaba al público el carácter de la obra que se interpretaría seguidamente. Para ello se recurrirá al análisis de diversos preludios a través de la teoría de los tópicos, orientación que se relaciona de manera directa con el estudio del carácter y, más ampliamente, con aspectos comunicativos en la música instrumental de los siglos XVIII y XIX.

Tras la definición inicial de los tópicos como "temas para el discurso musical",<sup>8</sup> propuesta por Ratner en el contexto de la música del Clasicismo (Ratner, 1980, 9), varios autores han profundizado en su estudio, dando lugar tanto a diferentes definiciones, como a la ampliación de los contextos en que resulta aplicable dicho concepto. Consecuentemente, la aplicación de la teoría de los tópicos se ha materializado en aproximaciones muy diversas, entre las que cabe mencionar el enfoque de Allanbrook, centrado en los significados asociados a los ritmos de danza en las óperas de Mozart y que reconoce el ritmo como aspecto íntimamente relacionado con la postura y el carácter (Allanbrook 1983). Por su parte, las aportaciones de Monelle han puesto el acento en el contexto cultural, dando lugar a descripciones pormenorizadas de los significantes y significados propios de los tópicos de la caza, lo militar y lo pastoral (Monelle 2006). Destaca asimismo la obra editada por Mirka, donde se ofrece un panorama amplio de los tópicos empleados en los siglos XVIII y XIX, entendiendo como tales aquellos signos musicales basados en la imitación de otra música (Mirka 2014, 35-36), definición que, a diferencia de autores como Monelle (2006, 26-29), prescinde de la imitación de sonidos extramusicales.

En el presente artículo, el uso que se hace del término coincide con el planteado por Hatten, quien identifica los tópicos con "fragmentos de música que desencadenan claras asociaciones con estilos, géneros y significados expresivos" (Hatten 2004, 2).<sup>9</sup> También deriva del mismo autor el interés por los tropos, relacionados con procesos de creación de nuevos significados a partir de otros ya establecidos (Hatten 2004, 2-3). Un último aspecto, que resulta fundamental en el presente trabajo, es la afinidad entre los tópicos y el carácter musical, justificada por Mirka a partir de fuentes teóricas del siglo XVIII procedentes del ámbito germano (Mirka 2014).

---

6. "Sich und die Zuhörer im voraus dafür erwecken, dafür stimmen, für Styl und Charakter desselben empfänglicher machen". La edición inglesa, publicada un año después que la original alemana, posee una versión muy reducida del capítulo dedicado a la improvisación y el texto citado en concreto no aparece.

7. "Die Zuhörer vorzubereiten, zu stimmen". Agradezco al profesor Thomas Schmitt de la Universidad de La Rioja su ayuda en referencia a algunos términos en alemán empleados por Czerny.

8. "Subjects for musical discourse".

9. "Patches of music that trigger clear associations with styles, genres, and expressive meanings".

Este tipo de análisis parte de la identificación de los tópicos, es decir, del descubrimiento de configuraciones particulares de los diferentes parámetros musicales, para a continuación realizar una interpretación de los significados que los tópicos pueden tener en cada obra concreta (Agawu 2009, 50).

El principal problema con el que se encuentra un trabajo de estas características radica en la escasez de fuentes. Como ya se ha mencionado, existe una cantidad considerable de colecciones de preludios que recogen ejemplos a partir de los cuales aprender a improvisar, pero la efectiva comunicación del carácter de las obras programadas solo se conseguía mediante la creación de preludios específicos para cada una de ellas.

Aun existiendo preludios explícitamente relacionados con obras concretas, muchos de ellos utilizan elementos musicales que posibilitan su asociación con diferentes obras. Este es el caso de las piezas introductorias de Liszt, las cuales poseen un marcado cromatismo y una tonalidad indeterminada que hace factible su utilización en diversos contextos (Hamilton 2008, 121). Por el momento se puede afirmar que las únicas fuentes que recogen preludios para piano relacionados musicalmente con obras concretas son los opp. 61 y 200 de Czerny, publicados en 1824 y 1829 respectivamente, así como las piezas que Clara Schumann puso por escrito en 1895.

Los preludios que se han considerado adecuados para realizar el tipo de análisis aquí propuesto son los números 7, 8 y 11 del op. 61 y el 21 del op. 200, pues se relacionan con obras cuyo carácter general queda de manifiesto en los propios títulos, reduciendo así la ambigüedad que en ocasiones conlleva el análisis de aspectos relativos al significado de obras instrumentales. Por otro lado, los cuatro ejemplos guardan cierta relación entre sí por la temática general de las obras a las que acompañan y por el contexto en el que estas fueron compuestas.

El op. 200 de Czerny es un tratado dedicado a la improvisación en el piano que describe diferentes tipos de piezas en orden creciente de dificultad, con una clara finalidad didáctica. Los dos primeros capítulos están dedicados a los preludios; el primero de ellos expone lo que el autor denomina preludios breves, que consisten en sucesiones de acordes, arpeggios, escalas y figuraciones propias de los estudios de técnica, mientras que el segundo capítulo se centra en los preludios más extensos y elaborados, caracterizados por incluir material temático procedente de la obra correspondiente, alternar materiales virtuosísticos con secciones más líricas, acabar en el acorde de séptima de dominante y modular con notable libertad (Czerny 1829, 15). Al final del segundo capítulo, Czerny recomienda la consulta de su op. 61 para encontrar más ejemplos de piezas ideadas para introducir obras concretas (Czerny 1829, 21). El op. 61, en efecto, ofrece preludios escritos con la indicación de su obra correspondiente, pero carece de las indicaciones verbales que a mayores aporta el op. 200.

El hecho de que todas las piezas consideradas en el presente trabajo estén incluidas en publicaciones de un reputado pedagogo, como era Czerny, y su finalidad sea explícitamente didáctica, puede considerarse en cierta medida garantía de que reflejan una práctica extendida y, por lo tanto, representativa de lo que era preludiar al piano a principios del siglo XIX.

## El prelude 7, op. 61

Aparece en el encabezamiento de este prelude la primera referencia a una obra concreta dentro del op. 61: "Als Eingang zu Moscheles Variationen: aus der Flora".

Moscheles publicó cuatro cuadernos bajo el título de *Flora* con piezas para piano solo o con acompañamiento. Las variaciones a las que se refiere Czerny estaban incluidas en el primero de ellos, datado en torno a 1818, y en su momento fueron anunciadas por la editora como *Variationen mit Quintettbegleitung oder für Piano-Forte allein Op. 42* (Artaria ca. 1820). Los títulos que se le dieron a esta obra en diferentes ediciones nos informan de que se trata de variaciones compuestas sobre una melodía nacional austríaca<sup>10</sup> y la primera de ellas apareció alrededor de 1818 como *Grandes variations pour le piano-forte avec accompagnement de deux violons, alto, violoncelle, et contrebasse (ad libitum) sur une melodie nationale autrichienne*.

En el comienzo del prelude predominan las escalas ejecutadas por las dos manos y los acordes con calderón, abarcándose prácticamente todo el ámbito del teclado. No existe una medida precisa y las líneas divisorias coinciden con cambios de centro tonal (Re mayor, Mib mayor y Fa mayor), en vez de con verdaderos compases.

El cuarto compás presenta un claro contraste con la música previa pues, frente a escalas y acordes, aparece aquí una melodía propiamente dicha y una métrica definida. Aunque modificada en su tesitura, ritmo y articulación, se puede reconocer la melodía inicial del op. 42 de Moscheles (figura 1).<sup>11</sup>



Figura 1 / Primera alusión en el prelude 7, op. 61, de Czerny (cc. 4 y 5) al tema del op. 42 de Moscheles.

10. Ignaz Moscheles: *Grandes variations pour le piano-forte avec accompagnement de deux violons, alto, violoncelle, et contrebasse (ad libitum) sur une melodie nationale autrichienne: oeuvre 42* (Viena: Artaria, 1818?). Ignaz Moscheles: *Grandes variations sur une melodie nationale autrichienne composées pour piano forte avec accompagnement de 2 violons, alto, violoncelle et contrebasse (ad libitum) op. 42* (París: Maurice Schlesinger, 1822). Ignaz Moscheles: *Brilliant Variations on an Austrian melody for the Pianoforte* (Londres: Goulding, D'Almaine, Potter & Co.: ¿1835?). A propósito del término "nacional" presente en los títulos anteriores, cabe mencionar que el nacionalismo austríaco surgió a principios del siglo XIX con tres orientaciones, en muchos aspectos contradictorias: el Imperio plurinacional de los Habsburgo, diferentes regionalismos (entre los que destacó el del Tirolo) y el nacionalismo austro-germano (Spohn 2005, 55-58).

11. Las imágenes reproducidas en el presente trabajo proceden de: Czerny, Carl. 1824. *Präludien, Cadenzen und kleine Fantasien im brillanten Style für das Piano-Forte. 61. Werk*. Viena: Diabelli. (Propiedad de la biblioteca Jean Gray Hargrove Music Library, Universidad de California, Berkeley). Czerny, Carl. 1829. *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte. Op. 200*. Viena: Diabelli. Moscheles, Ignaz. ¿1818? *Grandes variations pour le piano-forte avec accompagnement de deux violons, alto, violoncelle, et contrebasse (ad libitum) sur une melodie nationale autrichienne: oeuvre 42*. Viena: Artaria.

Las modificaciones aplicadas por Czerny al tema de Moscheles no resultan fortuitas, pues nos remiten al tópicus de la *musette*. Las definiciones que de este tipo de pieza aportan Türk, Sulzer y Koch coinciden en que generalmente posee un compás de 6/8, el bajo se limita a una nota pedal, su carácter es ingenuo y, aunque presenta similitudes con la giga, el *tempo* resulta más lento (Türk 1789, 452; Sulzer 1793, 780; Koch 1807, 232). El compás de 6/8, la nota pedal en el bajo y el *tempo* moderado son elementos que Czerny incluye en los cc. 4-11 del preludio (figura 2).

Sulzer indica que la *musette* también se diferencia de la giga por la interpretación ligada de las corcheas (Sulzer 1793, 780). Cabe señalar que el breve ejemplo con que dicho autor ilustra la *musette* comienza con una negra y una corchea ligadas, figuración que también elige Czerny, en lugar de respetar las corcheas iniciales de la melodía de Moscheles.

La localización de esta referencia a la *musette* también resulta convencional, pues su carácter estable desde el punto de vista tonal la hacen especialmente apropiada para los comienzos (Caplin 2005, 117). El pasaje que nos ocupa, aunque no se sitúa al principio del preludio, representa la primera aparición de material melódico y de una métrica evidente, quedando clara además su condición de inicio por las expectativas creadas, desde el punto de vista melódico y dinámico, en el compás anterior.

La tonalidad representa un último aspecto que nos remite, no a la *musette* en concreto, pero sí al mundo pastoral en el que este tópicus se incluye. Para los compositores del clasicismo vienés las tonalidades asociadas preferentemente a lo pastoral eran Fa y Sol mayor (Galand 2014, 461). Precisamente en esta primera alusión<sup>12</sup> Czerny escoge Fa mayor y reserva Sol mayor, tonalidad principal de la obra de Moscheles, para un segundo conjunto de alusiones en las cuales respeta en mayor medida la melodía original. El hecho de que las dos armaduras que se suceden a lo largo del preludio sean las de dichas tonalidades confirma el carácter pastoral del preludio.

La nota pedal en el bajo, característica inequívoca de la *musette*, desaparece en el compás 12 y es reemplazada por un acompañamiento en el que la subdivisión ternaria se ve remarcada (figura 2).

Figura 2 / Acompañamiento ternario en los cc. 12 y 13 del preludio 7, op. 61, de Czerny.

12. En el presente artículo se emplea el término “alusión” para indicar la referencia dentro de una obra musical a otra obra a través de la utilización de elementos semejantes (Burkholder 2001a), mientras que el término “cita” se limita al caso en el que la referencia sea literal (Burkholder 2001b). Czerny utiliza la palabra “Anklänge” (reminiscencias) para referirse en general a la presencia en los preludios de materiales procedentes de la obra principal (Czerny 1829, 5-17).

A pesar de que la melodía de este breve fragmento (cc. 12 y 13) vuelve a ser la que daba comienzo a la *musette* (cc. 4 y 5), transportada en esta ocasión una segunda mayor ascendente, se establece un claro contraste con lo anterior, pues el nuevo acompañamiento precisa un compás de 3/8 y crea, por lo tanto, cierta sensación de aceleración.

Aunque diversas danzas del ámbito germano pueden presentar dicho patrón de acompañamiento, resulta probable que la danza aludida sea el vals. En este sentido apuntarían tanto la elección de un *tempo* que no es lento, lo cual invalida la asociación con el *Ländler* (McKee 2014, 176), como diversos aspectos relacionados con el contexto en el que Czerny escribió su op. 61: por un lado, las dos obras de Moscheles, opp. 32 y 42, a las que Czerny dedicó sendos preludios en el op. 61, fueron compuestas en años próximos al Congreso de Viena, evento que guarda una estrecha relación con el vals debido a la constatada presencia que en él tuvo esta danza y a que favoreció su propagación entre las clases elevadas europeas (Knowles 2009, 27 y 28). Además, Moscheles fue una figura vinculada al Congreso de Viena debido a su participación activa en los conciertos celebrados en torno a dicho evento (Kroll 2014, 12), e incluso dedicó a uno de sus principales protagonistas las variaciones op. 32, obra con la que se relaciona el octavo preludio del op. 61 de Czerny.

Por otro lado, todas las obras a las que se hace referencia en el op. 61 fueron compuestas durante las dos primeras décadas del siglo XIX, momentos en los que el vals se instauró en el repertorio pianístico y como pieza de concierto (Knowles 2009, 47).

En el preludio que nos ocupa, la *musette* y el vals aparecen de manera consecutiva, estableciendo un marcado contraste no solo por la aceleración del *tempo*, sino principalmente a través de la asociación de la *musette* con lo pastoral y el pasado (Koch 1807, 232), mientras que el vals representaba una danza vigente en las principales capitales europeas. Los dos tópicos resultan, por tanto, opuestos en lo relativo a su contemporaneidad, aspecto que resulta de especial interés en el caso de las danzas para comprender su significado y el efecto causado sobre los oyentes (Monelle 2006, 6; Mirka 2014, 44).

La presencia de dos tópicos de los que puede emerger un significado diferente del asociado a cada uno de manera individual nos conduce al ámbito de los tropos, entendidos como “la unión de dos tipos de estilo que de otro modo resultarían incompatibles, en una única localización, para producir un significado expresivo único a partir de su colisión o fusión” (Hatten 2004, 68).<sup>13</sup> Se cumplen aquí las condiciones establecidas por el mismo autor para ser viable este tipo de consideración: se trata de la yuxtaposición de tipos contradictorios, o que no presentan una relación conocida previa, comparten una misma localización y, por último, es posible una interpretación más allá del mero contraste (Hatten 1995, 381). La existencia de un elemento que permite la fusión de los dos tópicos a pesar de su aparente incompatibilidad, en este caso la melodía compartida, hace posible la calificación del tropo como metáfora (Hatten 2014, 515).

La aparición del vals se puede entender como una referencia a la música nacional que anuncia la melodía austríaca sobre la que Moscheles compuso sus variaciones. La *musette* en los compases inmediatamente anteriores y la utilización del mismo motivo en la voz superior

---

13. “The bringing together of two otherwise incompatible style types in a single location to produce a unique expressive meaning from their collision or fusion”.



hacen que el significado del vals como música nacional se vea enriquecido con el matiz de lo pastoral.<sup>14</sup> Tal vez resulte apropiado recordar aquí la característica de la *musette* recogida por Sulzer, Türk y Koch que todavía no se había mencionado: su carácter ingenuo, que en este contexto se puede identificar con la mirada hacia un pasado idealizado, no corrompido y vinculado a la naturaleza. El significado original del vals se ve así modificado con características que en cierta medida lo elevan o validan.

La mezcla de ambas ideas, nación y naturaleza, está en sintonía con los ideales románticos y, como se comentará más adelante, quedará completada con la referencia a la canción popular.

En el op. 42 de Moscheles también está presente la alusión a lo pastoral, pero a diferencia de Czerny, la referencia es explícitamente a la siciliana. La séptima variación lleva como indicación inicial *Andantino alla Siciliana* y hace uso de la nota pedal en el bajo en dos breves pasajes (cc. 287-291 y 295-300). En cuanto al vals, Moscheles solo utiliza el acompañamiento característico en un breve pasaje del *Finale* (cc. 438-444), pues es la única variación escrita en compás ternario, sin embargo el mismo patrón de nota grave y dos acordes en el registro medio aparece en el tema inicial aunque desdibujado para adaptarse a la métrica binaria. El aspecto que sí resulta exclusivo del preludio es la proximidad de ambos tópicos, su relación motivica y, por lo tanto, la posibilidad de interacción entre ambos.

La siguiente alusión en el preludio (cc. 20-23) aparece tras un cambio de armadura a Sol mayor, tonalidad principal de la obra de Moscheles. A pesar de la armadura indicada, la tonalidad real en la que está escrito este pasaje es Re mayor, presentándose la melodía original transportada una quinta ascendente (figura 3).



Figura 3 / Melodía del op. 42 de Moscheles en el preludio 7, op. 61, de Czerny (cc. 20-23).

Todas las apariciones de material temático en los preludios del op. 61 de Czerny proceden de uno o dos compases del inicio de la obra correspondiente y suelen presentar modificaciones que afectan al ritmo o la interválica. Sin embargo, en el presente caso se citan cuatro compases. Si Czerny hubiera restringido la alusión a los dos primeros compases del tema de Moscheles, probablemente la melodía sería reconocible, tal y como sucede en los restantes casos del op. 61, sin embargo el tópico empleado hubiera sido más difícil de identificar. Por lo tanto,

14. El tropo derivado de la interacción entre lo pastoral y el vals ha sido analizado por Hatten en la sonata D. 894 de Schubert (Hatten 2004, 62-63). Entre las composiciones del propio Czerny que combinan ambos tópicos, cabe mencionar su rondó pastoral con variaciones sobre un vals *Charmes de Baden*, op. 45.

la extensión excepcional de la alusión puede tener su justificación en la intencionalidad de mantener en el preludio el tópico que caracteriza al tema de Moscheles: el canto tirolés.

Una vez que el referente ha quedado claro, Czerny incluye en el preludio (cc. 24 y 25) una alusión al tema de Moscheles semejante a las que podemos encontrar en otras piezas del mismo autor, esto es, tomando prestados dos compases e introduciendo modificaciones que no impiden su reconocimiento.

La estilización del canto tirolés y de piezas semejantes, como *Ranz des vaches* o *Kuhreigen*, fue un recurso ampliamente utilizado en la música europea durante las primeras décadas del siglo XIX (Nathan 1946, 63-79). Antes del op. 42, Moscheles ya había hecho referencia explícita a la música tirolesa en 1815 en el segundo divertimento de su op. 40b. Tal vez no sea casual que la publicación de esa obra coincidiera cronológicamente con el Congreso de Viena, momento en que Austria recupera los territorios del Tirol tras las campañas napoleónicas.

Posteriormente Moscheles retomó la composición de melodías de dicha procedencia entre 1827 y 1829, publicando tres volúmenes con arreglos para cuatro voces y acompañamiento pianístico. Para ello se basó en las piezas interpretadas por la familia Rainer, originaria del Tirol, en las giras que había realizado por Europa durante la década de 1820. Aunque el op. 42 vio la luz nueve años antes que los volúmenes mencionados, es posible que Moscheles ya hubiera estado previamente en contacto con este repertorio, pues la misma familia Rainer había visitado Austria, Sajonia, Prusia y los territorios de Hannover pocos años después de que su región alcanzara la paz en 1809 (Moscheles 1827, 2).

Diversas características del tema del op. 42 reaparecerán en la mencionada colección de melodías,<sup>15</sup> tratándose por lo tanto de elementos musicales asociados de manera convencional al canto tirolés desde, al menos, la década de 1810. Dichas características son: la presencia en la melodía de saltos de entre una quinta y una séptima, que se ven inmediatamente compensados por un movimiento contrario de tercera, los comienzos en anacrusa, los grupos de cuatro corcheas en que las dos primeras están ligadas y las siguientes picadas y un acompañamiento semejante al del vals pero adaptado a la métrica binaria al presentar un ritmo de negra y dos corcheas.

Los significados asociados a la música procedente del Tirol aparecen especificados en el prólogo con el que William Ball abre la colección de Moscheles:

Ajenos a las preocupaciones de la sociedad moderna, y destinados solo al cultivo de su fértil suelo, parecen invitados por la madre Naturaleza, quien los requiere a través de múltiples ecos en sus colinas y valles, a desahogar los sentimientos alegres de sus mentes inocentes en cantos tan auténticamente pastorales, que incluso los más grandes compositores de todos los tiempos, cuando deseaban imbuir de carácter rural a sus obras, no han desdeñado tomar prestados los sonidos del Tirol para conseguir su objetivo (Moscheles 1827, 1).<sup>16</sup>

---

15. Como ejemplo se pueden mencionar las siguientes melodías: Moscheles 1827, 28, 53, 85 y 90.

16. "Undisturbed by the cares of modern society, and destined only to cultivate their fertile soil, they seem invited by their parent Nature, appealing to them through her manifold echoes on their hills and in their valleys, to vent the joyful feelings of their blameless minds in songs so truly pastoral, that even the greatest composers and writers on music, of all

Como ya se ha comentado, Czerny respeta en su segunda alusión la melodía original de Moscheles, pero no sucede lo mismo con el acompañamiento. Este hecho resulta significativo desde el punto de vista del análisis de los tópicos pues, en lugar de un acompañamiento parecido al del vals, Czerny retoma la alusión a la *musette* a través de las notas pedal, reiterando así lo pastoral como carácter definitorio del tema inicial. Esta idea también está presente en la obra de Moscheles, pero de manera anecdótica, pues se limita a situar una alusión al tema sobre una nota pedal en el bajo en cuatro compases de la séptima variación (cc. 287 y 290).

Un uso semejante al que hace Czerny se encuentra en la quinta pieza del WoO 158a de Beethoven, obra compuesta a mediados de la década de 1810, donde se presenta una melodía tirolesa con un acompañamiento para piano que alterna el propio del vals con las notas pedal en el bajo. Fuera del ámbito pianístico, la presentación del canto tirolés escrito en compás de 6/8 y con un acompañamiento de notas pedal abre el quinto movimiento de la Sinfonía Pastoral de Beethoven, estrenada en 1808. El mismo Czerny publicó un arreglo para piano a cuatro manos de esta sinfonía en 1836, aunque, según la correspondencia mantenida entre ambos compositores, Czerny estaba en posesión de la partitura de la Pastoral en torno a 1818 (Beethoven [¿1818?] 1909, 121), coincidiendo por tanto, de manera aproximada, con la escritura de la pieza que nos ocupa.

Un último aspecto del prelude que aporta información relativa al carácter es la presencia de seisillos (cc. 3 y 17), los cuales destacan por la repetición de una misma nota y debido a su irrupción en pasajes escritos sin medida.

Este elemento puede tener como referente la caza o lo militar. Ambos tópicos presentan notables similitudes, aunque se puede establecer como diferencia básica que las llamadas de caza están, casi de manera exclusiva, escritas en 6/8, mientras que las señales de caballería presentan en general un compás de 4/4 (Monelle 2006, 82).

Czerny incluyó los dos grupos de seisillos en las secciones del prelude escritas en 4/4 y, en el primer caso (c. 3), se aprecia su clara voluntad de incluirlos en dichas secciones a pesar de lo sencillo que hubiera resultado incluirlos en el 6/8 consecutivo (c. 4) y evitar así el uso de grupos de valoración especial (figura 2).

Por otro lado, la trompa de caza se sitúa en un registro más grave que la trompeta utilizada en el ámbito militar (Monelle 2006, 83-84), por lo que el empleo de las notas agudas Do6 y Mi7 en los seisillos remiten, al igual que la elección del compás, a lo militar. Resulta interesante constatar que una llamada austríaca, datada en 1751, posee grupos consecutivos de tresillos en pasajes sin medida, escritos al igual que los seisillos de Czerny sobre las notas Do y Mi (Monelle 2006, 288).

La alusión a lo militar, empleando recursos semejantes a los del prelude, aparece con mayor extensión en el op. 42 de Moscheles. Su localización, inmediatamente anterior a la aparición de material temático en el prelude y al principio de la tercera variación y del *Finale* en la obra de Moscheles, hacen que estas señales militares tengan asimismo una función de llamada de atención sobre lo que en seguida se va a escuchar.

---

times, when desirous of imitating rural character in their works, have not disdained borrowing the strains of the Tyrol to assist their aim”.

A pesar de tratarse de una pieza no muy extensa, el séptimo preludio del op. 61 de Czerny posee cierta riqueza desde el punto de vista tópico, la cual resulta especialmente patente si se compara con la introducción escrita por el propio Moscheles.<sup>17</sup>

Existen otras obras para piano en las que igualmente aparecen varios de los tópicos mencionados; como ejemplos se puede citar la superposición del canto tirolés con el vals y la *musette* en el WoO 158a de Beethoven, la interacción de lo pastoral y el vals en la sonata D. 894 de Schubert (Hatten 2004, 62-63) o la aparición consecutiva de lo pastoral, la danza alemana en compás ternario y el canto tirolés en el tema inicial de la Sonata K. 332 de Mozart (Hatten 2015, 318).

A diferencia de estos ejemplos, los tópicos en el preludio están en función del carácter de la obra posterior. Czerny deja claro al público cuáles son las connotaciones que rodean a la nación austríaca antes de que vayan apareciendo en el op. 42, condicionando por lo tanto su escucha al anunciar elementos que todavía no se han presentado en la obra y al añadir matices, derivados de la interacción entre la *musette*, el vals y el canto tirolés, así como la preeminencia de lo pastoral.

### Los preludios 8 y 11, op. 61

Czerny especificó al comienzo del preludio 8, op. 61, que servía como introducción a las variaciones Alexander de Moscheles. En concreto se está refiriendo al op. 32 de dicho autor, obra que se estrenó en 1815 y que en su primera edición llevó por título *Grandes Variations sur un Theme Militaire*, mientras que con posterioridad apareció, en varias ediciones, con títulos diversos que coincidían en indicar que se trataba de una marcha relacionada con el zar Alejandro I.<sup>18</sup> Este personaje tuvo un papel destacado en el Congreso de Viena, desarrollado entre los años 1814 y 1815, en cuyos eventos intervino activamente Moscheles (Kroll 2014, 12).

El carácter militar reflejado en el título se pone de manifiesto en la obra a través de la alusión a la marcha y la utilización de elementos propios del estilo *alla turca*. Ambos aspectos son recogidos también por Czerny en su octavo preludio.

El comienzo del tema de Moscheles es una marcha escrita *alla breve*, con un acompañamiento convencional en el que cada nota del bajo correspondería a un paso, dando lugar por lo tanto a dos pasos por compás (Monelle 2006, 124). También la indicación metronómica inicial de noventa y dos blancas por minuto resultaría adecuada para una marcha militar (Monelle 2006, 120).<sup>19</sup>

---

17. La introducción de Moscheles está escrita para el quinteto de cuerda opcional que podía acompañar al piano. Su existencia plantea la cuestión de en qué momento debía ser interpretado el preludio e incluso si este hacía prescindible dicha introducción. La presencia de un calderón sobre el acorde de dominante en el último compás de la introducción y el hecho de que el preludio también empiece con el acorde de dominante, unido a la designación específica de *Eingang* escogida por Czerny, podría indicar que el preludio estaba pensado para ser interpretado después de la introducción ejecutada por el quinteto.

18. Entre otros: Moscheles, Ignace. n. d. *Variations sur la marche favorite d'Alexandre I. in F. Op. 32*. Berlín: Bote & Bock. Moscheles, Ignace. 1822. *La Marche d'Alexandre variée pour le Pianoforte par Ignace Moscheles. revue et augmenté d'une nouvelle Introduction par l'auteur. Op. 32*. Hamburgo: Cranz.

19. En Austria en 1845 se establecía como *tempo* para la marcha ordinaria los noventa y cinco pasos por minuto.

La versión de 1815 del op. 32 carece de la señal triádica que con frecuencia precedía a la marcha propiamente dicha cuando era interpretada por las bandas militares (Monelle 2006, 121-122). Sin embargo, la edición de 1822 incluye una introducción del mismo compositor protagonizada precisamente por motivos triádicos.

En cuanto al preludio correspondiente, el primer aspecto que remite a la música militar es la irrupción de dos seisillos (c. 2) sobre la que era la nota más aguda del piano (Fa7), situados entre arpeggios y escalas sin medida definida, a pesar de la indicación inicial de compasillo. La utilización de los seisillos en este caso es semejante a la del preludio anterior, excepto por el hecho de que aquí no anuncia la inmediata aparición de material temático (figura 4).

Los grupos de notas iguales parecen imitar el redoble de un instrumento de percusión. Un caso parecido se encuentra en la marcha militar de Beethoven WoO 24, escrita igualmente en compasillo, en la que el tambor ejecuta en diferentes ocasiones grupos de dos tresillos seguidos. Otro ejemplo, en el cual se alude a la música húngara, se encuentra en el segundo movimiento del cuarteto op. 54 n.º 2 de Haydn, donde aparecen seisillos de semicorcheas sobre la misma nota (Mayes 2014b, 216).

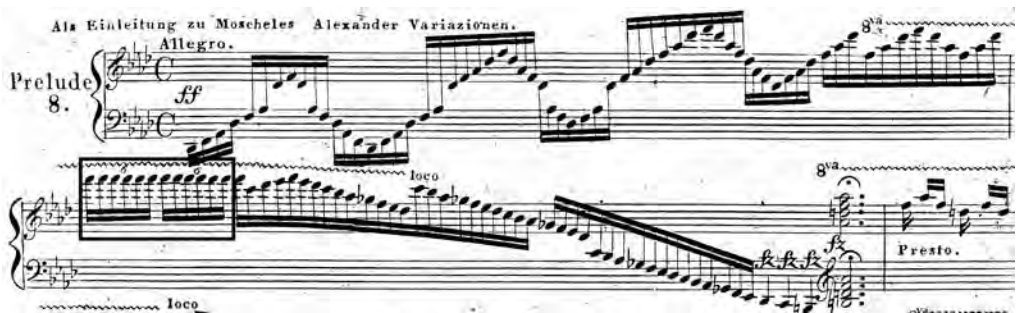


Figura 4 / Referencia a la música militar en el preludio 8, op. 61, de Czerny (c. 2).

Posibles imitaciones de los instrumentos de percusión o del paso de marcha reaparecen más adelante (cc. 16, 17 y 23-29), esta vez mediante una misma nota ejecutada por la mano izquierda en diferentes octavas y con un patrón rítmico constante (figura 5). Es en estos dos fragmentos, que suman nueve compases, donde se localiza la referencia explícita a la marcha en el preludio. Su extensión relativa se puede calificar de muy limitada, pues ocupan aproximadamente un sistema de los catorce de que consta la pieza en total.



Figura 5 / Referencia a la marcha en el preludio 8, op. 61, de Czerny (cc. 16-17 y 23-29).

Las primeras alusiones de Czerny al tema de Moscheles se localizan al poco de comenzar el prelude (cc. 4, 5, 7 y 8) y coinciden con un cambio brusco de *tempo*, que pasa de *Presto* a *lento* sin ninguna gradación (figura 6), consiguiendo así destacar el material temático y acercarse al *tempo* propio de la marcha. A pesar de la figuración de dos corcheas y dos negras, tomada del segundo compás de Moscheles, el carácter decidido y de *tempo* marcado propio de la marcha queda muy difuminado por las indicaciones de *ritardando* y *pianissimo*, así como por la armonía inestable a base de acordes disminuidos.



Figura 6 / Primeras alusiones al inicio del tema del op. 32 de Moscheles en el prelude 8, op. 61, de Czerny (cc. 4, 5, 7 y 8).

Como se puede apreciar, aunque el tópic definitorio de la introducción y del tema de Moscheles es la marcha, Czerny no pone un énfasis excesivo en dicho carácter.

En cuanto al estilo *alla turca*,<sup>20</sup> se hacía patente en la interpretación en concierto del op. 32 de Moscheles mediante la utilización de instrumentación propia de la música jenízara (Kroll 2009, 14). Aparte de dicho aspecto, ni la introducción ni el tema poseen elementos que se puedan relacionar de manera unívoca con la música turca y tan solo una escala cromática en la introducción (c. 19) apuntaría en ese sentido. Las variaciones, en cambio, recurren con cierta frecuencia a aspectos propios de este estilo, tales como las escalas cromáticas (variaciones 3, 4, 5 y 6) y las figuraciones que parecen imitar el estruendo de los instrumentos de percusión (variación 2).

En el conjunto de los preludios de Czerny, tanto del op. 61 como del op. 200, el empleo de las escalas cromáticas resulta esporádico, estando ausentes o haciendo su aparición como máximo en dos ocasiones en cada prelude. Es decir, no ocupan una extensión significativa en la mayoría de las piezas.

La excepción a esta norma la constituyen los preludios 6, 8 y 11 del op. 61. En todos ellos existe una tendencia a la utilización de pasajes cromáticos y se hace uso también de los seisillos sobre notas iguales, que probablemente se relacionen con la idea de lo militar. El sexto

20. El tópic de la música turca aparece como tal en el listado de tópicos propuesto por Agawu (2009, 44), pero debe tenerse en cuenta que no se diferencia, desde el punto de vista estilístico, de las representaciones de la música húngara (*alla ongharese*), gitana, o incluso rusa (Mayes 2014a).

preludio no posee indicación de la obra a la que estaba destinado, sin embargo el octavo y el undécimo sí que la tienen y en ambos casos se alude de algún modo al Imperio ruso. Se puede afirmar, por tanto, que existe una correspondencia entre la utilización de escalas cromáticas en los preludios y la referencia consciente a la música del este europeo.

En el octavo preludio del op. 61 las escalas cromáticas ocupan un espacio significativo y se presentan bajo diferentes apariencias más o menos elaboradas en tres ocasiones (figura 7), en fragmentos de mayor extensión que los de la propia obra de Moscheles.

Figura 7 / Escalas cromáticas en el preludio 8, op. 61, de Czerny (cc. 22 y 37).

La primera presentación de una escala cromática (c. 22, figura 7) resulta especialmente llamativa, ya que la escala es ejecutada por la mano izquierda mientras que en la derecha se suceden los intervalos de tritono (cuartas aumentadas y quintas disminuidas). El resultado es un pasaje disonante y de sonoridad que podemos calificar de exótica. Las cuartas aumentadas no se suelen mencionar como rasgo relacionado directamente con el estilo *alla turca*, pero sí que se pueden asociar en sentido amplio con la idea de lo oriental (Scott 2016, 155). Con posterioridad, Liszt llegaría a considerarlo como un intervalo propio de la música gitana (Saffle 2003, 208).

Cabe señalar como último aspecto relacionado con la música turca el empleo de una armonía simple a base de tríadas en estado fundamental y la duplicación de la melodía por octavas (Scott 2016, 140). Con esta característica se puede relacionar el pasaje que ocupa los cc. 31-36 del preludio (figura 8), donde aparece una progresión descendente con acordes sin quinta y una melodía muy sencilla, limitada también a la nota fundamental y a la tercera de la armonía

correspondiente. Tanto el uso de una armonía en extremo sencilla como los pasajes basados en intervalos aumentados no están presentes en la obra de Moscheles.



Figura 8 / Acordes sin quinta en el prelude 8, op. 61, de Czerny (cc. 31-36).

Se puede apreciar por lo tanto que Moscheles subrayó el carácter de marcha en la introducción y el tema, añadiendo algunos elementos del estilo *alla turca* en las variaciones, mientras que Czerny optó por lo contrario al dedicarle más espacio y mayor variedad de recursos a la identificación del prelude, y por consiguiente de la obra, con la música asociada al este de Europa en sentido amplio.

En cuanto al prelude 11 del op. 61, Czerny especificó que servía de introducción al *Finale* del concierto en Mib mayor de Ries, tonalidad que nos indica que se trata en concreto del segundo concierto para piano op. 42, escrito por Ries en San Petersburgo en 1811 (Hill 1982, 61), coincidiendo con su gira por Rusia (Hill 2001). Seguramente el lugar de composición de esta obra haya determinado que el último movimiento lleve por título *Russian Air*.

A diferencia de los demás casos del op. 61 en que Czerny especifica la obra a la que está destinado un prelude, se incluye aquí información adicional que a pesar de ser muy breve resulta relevante. Las palabras textuales de Czerny son: "Para ser interpretado como introducción al *Finale* del Concierto en Mib de Ries; en lugar del *Adagio*" (Czerny 1824, 25).<sup>21</sup>

La última frase apunta a que el prelude 11, y probablemente otro de características semejantes, podía sustituir al *Adagio* o segundo movimiento del concierto. De ser así, lo que en realidad se podía escuchar a principios del siglo XIX cuando se interpretaba este concierto, difería de la partitura no solo por la inclusión de piezas improvisadas al margen de la propia obra, sino también por la sustitución de movimientos enteros. Cabe señalar al respecto, que no resultaba extraño que el movimiento lento de un concierto se viera sustituido por otra composición, ya que se tiene noticia de que determinados autores intercambiaban entre sí los movimientos lentos de sus propios conciertos (Keefe 2005, 94).

El primer aspecto que llama la atención en este prelude es el hecho de que esté escrito en su totalidad con la misma armadura, pues este es el único prelude de Czerny, de los relacionados con obras específicas, en el que se da tal circunstancia. Por otro lado, aunque la armadura en ocasiones no se corresponde con la tonalidad que en realidad está sonando, en este caso sí que coincide en la mayoría de la partitura, habiendo solo cambios a la tonalidad de la dominante (Sib mayor) y muy breves pasos por Mib menor y Mi mayor por espacio de menos de dos sistemas. El comienzo claro en la tonalidad de Mib mayor, que es también la tonalidad principal del Rondó, así como la estabilidad que presenta la pieza podría no ser arbitraria, sino estar relacionada con el carácter militar que a lo largo del siglo XIX se ha otorgado a dicha tonalidad (Byros 2014, 407).

21. "Als Einleitung zum *Finale* des Ries=schen Concerts in Es, vorzutragen; anstatt dem *Adagio*".



El propio título de *Russian Air* se puede vincular directamente con la presencia de características propias del estilo *alla turca*, tales como el acompañamiento repetitivo y percusivo, las figuraciones triádicas y la ornamentación estridente de la melodía. La referencia a dicho estilo conlleva la continuación de la práctica del siglo XVIII consistente en incluir, como *Finale* de una obra con varios movimientos, un Rondó con referencias a la música turca o húngara (Mayes 2014b, 228).

Por lo que se refiere al preludio, el principal aspecto relacionado con el estilo *alla turca*, aparte del carácter triádico del propio tema de Ries, es la utilización de la escala cromática ocupando un espacio significativo (cc. 13, 16, 17, 20 y 29). Durante los nueve primeros sistemas (cc. 1-12) no se emplea este tipo de escala, que pasa a aparecer precisamente cuando se van a iniciar las alusiones al tema del Rondó y que, además, se presenta de manera bastante elaborada, en forma de acordes de séptima, en un punto relevante como es la preparación del enlace con la obra (figura 9).

The image shows a musical score for a piano prelude, specifically the final measures of the prelude 11, op. 61 by Czerny. The score is written for two staves: the upper staff is the right hand and the lower staff is the left hand. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The right hand part features a prominent chromatic scale in the upper register, starting with a fortissimo (ff) dynamic and transitioning to piano (pp) with a legato marking. The left hand provides a steady bass line with chords. The score concludes with a 'rallent:' marking and a 'etc.' at the end of the line. Measure numbers 28 and 29 are indicated.

Figura 9 / Escala cromática al final del preludio 11, op. 61 de Czerny (c. 29).

Aunque menos evidente que el uso de pasajes cromáticos, la utilización de una intensidad de sonido elevada en el preludio que nos ocupa también se podría relacionar con el estilo *alla turca* (Mayes 2014b, 215). La indicación *ff* resulta frecuente en numerosos preludios de Czerny, sin embargo este es el único caso en el que se llega a especificar una dinámica *fff* (c. 12), coincidiendo además con una escala cromática.

Tanto en el preludio octavo como en el undécimo, Czerny remite a los oyentes a la música del este europeo a través de la utilización de elementos propios del estilo *alla turca*, otorgándole un papel fundamental a los pasajes cromáticos. Dicho aspecto no resulta en absoluto significativo en las composiciones de Moscheles y Ries, de modo que los preludios no solo enfatizan, sino que también enriquecen con nuevas connotaciones el carácter de las obras correspondientes.

### El preludio 21, op. 200

Czerny escribió el preludio 21, op. 200 como ejemplo de introducción a sus variaciones sobre el tema *God Save the King*, op. 77. Además de haberse publicado cinco años después que los preludios anteriores, se dan en este caso dos particularidades que afectan al estudio del carácter. En primer lugar, se trata de una obra compuesta sobre una melodía preexistente, que ya posee por sí misma unas connotaciones determinadas y que además tuvo una amplia

difusión, pues a lo largo de los siglos XVIII y XIX multitud de obras se basaron en ella, ya fuese para instrumentos o voces y tanto en forma de breve cita como de tema para un conjunto de variaciones.

En segundo lugar, el propio autor ofrece indicaciones al respecto, incluyendo esta breve explicación: "Dado que el tema es serio y grandioso, una introducción similar, algo pomposa, no estará fuera de lugar" (Czerny 1829, 15).<sup>22</sup> Las indicaciones iniciales del prelude y la obra, *Maestoso* y *Allegro maestoso* respectivamente, concuerdan con el carácter grandioso anunciado por Czerny, pero más allá de las especificaciones verbales, el autor procura transmitir el espíritu general de la obra a través de elementos musicales concretos.

El tema *God Save the King*, de origen desconocido, fue adoptado como himno nacional del Reino Unido tras la ascensión al trono de Jorge III en 1760 y en pocos años se difundió por Europa y América, convirtiéndose en el himno de diversos países. La primera versión con texto alemán data de 1782 y su primera interpretación pública, en 1795, coincidió con la celebración de la victoria de Federico Guillermo II de Prusia sobre las tropas napoleónicas. Durante los primeros años del siglo XIX esta melodía se convirtió en el símbolo de diversos estados alemanes (Buch 2003, 21-23), pero a pesar de la importación por parte del mundo germano, con su correspondiente adaptación y traducción del texto original, la melodía seguía asociándose con el Reino Unido, así como con las ideas de nación y gloria. Diversos testimonios aparecidos en la prensa musical del momento nos informan en este sentido, siendo especialmente explícito el siguiente:

También deberíamos tener cantos nacionales, como los que tienen los ingleses en su *God Save the King* y *Rule Britannia*; cantos que se mantienen en pie como los viejos castillos y llegan de un siglo a otro sin debilitarse, pilares de la gloria y la fuerza nacionales (Hohnbaum 1814, 817).<sup>23</sup>

El comienzo del prelude 21 del op. 200, con la indicación *Maestoso* y los ritmos de puntillo, parece aludir a la obertura francesa. Otros aspectos, raramente considerados en la identificación de este tópico pero que también están presentes, son el carácter estático de la armonía, limitada a la relación entre la tónica y la dominante (Stefanovic 2010, 314), así como su función original de anunciar la entrada del rey, presente aquí en sentido figurado.

El inicio homofónico, la dinámica *ff* y los triples puntillos, que no vuelven a aparecer en el resto del prelude ni en la propia obra, se pueden relacionar con la finalidad adicional de llamada de atención al público para indicar el comienzo de la interpretación, función propia de los preludios que Czerny comentará posteriormente en su op. 500 (Czerny 1839, 116).

Un último aspecto de los primeros ocho compases del prelude ofrece información sobre cuestiones relativas al carácter. Se trata de elementos ya mencionados, como los puntillos, la dinámica, la presentación de acordes repetidos y el movimiento triádico del bajo, los cuales insinúan la idea de lo militar a través de la referencia a la fanfarria y la marcha.

---

22. "Da das Thema ernst und grossartig ist, so kann eine ähnliche, etwas pompöse Introduction hier nicht amunrechten Platze stehen".

23. "Auch Nationalgesänge sollten wir haben, wie sie der Engländer in seinem *God save the King* und *Rule Britannia* hat; Gesänge, die dastehen wie alte Burgen, und aus einem Jahrhundert in das andere hinüber reichen, ohne dadurch unkräftig zu werden, Stützen des Nationalruhms und der Nationalstärke".

Las variaciones de Beethoven sobre el mismo tema, compuestas en fecha cercana a las de Czerny y que comparten con estas la tonalidad principal y el número de siete variaciones, incluyen en su sexta variación ritmos con puntillo y acordes repetidos que recuerdan al pasaje inicial del preludio que nos ocupa. El carácter de marcha resulta evidente en el caso de Beethoven y queda confirmado por la indicación *Alla marcia* del propio compositor, por lo que tal vez no resulte inapropiado hablar de cierto aire de marcha también en el preludio. Otro ejemplo que se podría mencionar, aunque más tardío, es la obra de Hummel titulada *Germany's Favorite March* (Hummel 1871), que comienza con acordes repetidos en la mano derecha, dobles puntillos y dinámica *ff*, mientras el bajo se mueve por los grados I-V-I, elementos presentes igualmente en el inicio del preludio de Czerny. En todo caso, la obertura francesa y la marcha son tópicos relacionados entre sí por imbuir a la música de un carácter serio y heroico (Haringer 2014, 203).

La relación explícita del tema *God Save the King* con lo militar y, más concretamente, con la victoria, ya había aparecido en obras publicadas en años anteriores, como *Kampf und Sieg* de Weber (1815) o *Wellingtons Sieg*, op. 91, de Beethoven (1813).

Más que la referencia a la nación inglesa, son estas ideas de gloria, de lo serio y heroico, las que materializan la consideración inicial de Czerny respecto a la naturaleza grandiosa que debería poseer el preludio.

Las primeras apariciones de material temático en el preludio (cc. 3-4 y 7-8) proceden, como es habitual en el autor, de los dos primeros compases de la obra, con la peculiaridad de que se presentan desplazados desde el punto de vista métrico, pues ambas alusiones comienzan en el segundo pulso del compasillo. Con esta irregularidad se consigue mantener el apoyo sobre el cuarto pulso y conservar así el ritmo de gallarda propio del tema.

Una vez presentado el inicio del tema de modo claramente reconocible en el preludio, Czerny realiza nuevas presentaciones del mismo (cc. 9-16), pero con un procedimiento inusual en sus preludios, pues pasa a utilizar una textura contrapuntística y superpone el primer compás del tema al segundo. La textura que caracteriza este segundo grupo de alusiones temáticas no está presente en ninguno de los preludios emparejados con una obra en los opp. 61 y 200, apareciendo solo en contados ejemplos del op. 300. Los primeros cuatro compases (cc. 9-12) son un *fugato*<sup>24</sup> en el que el sujeto y la respuesta derivan del primer compás del tema y el contrasujeto del segundo, y le sucede de manera inmediata un fragmento también imitativo (cc. 13-16), basado en el segundo compás del tema, que se presenta en movimiento directo y contrario (figura 10).

---

24. Se entiende aquí por *fugato* un pasaje que no es una fuga propiamente dicha, pero que muestra alguna de las características de esta (Walker 2001).

Figura 10 / *Fugato* (cc. 9-12) y pasaje imitativo (cc. 13-16) en el preludio 21, op. 200, de Czerny.

La textura contrapuntística se relaciona frecuentemente con el estilo erudito. Debido a que este estilo abarca manifestaciones muy variadas, resulta oportuno describir con mayor detalle lo que aquí se incluye bajo dicho término. Los dos tipos de escritura contrapuntística empleados por Czerny en este breve pasaje pertenecen a lo que Sisman denomina contrapunto secular, que a su vez se subdivide en texturas relacionadas con la fuga y texturas formadas por la imitación de motivos. De acuerdo con dicha autora, únicamente el primer tipo se podría calificar propiamente como estilo erudito, mientras que el segundo sería simplemente contrapunto propio del Clasicismo, sin un significado estilístico equiparable al anterior (Sisman 1996, 219-220). Por lo tanto, aunque todo el fragmento de Czerny recién comentado se basa en una escritura contrapuntística, solo los compases 9-12 se podrían caracterizar propiamente como estilo erudito.

Cabe mencionar que la designación de estilo erudito no es propia de Czerny, quien en el octavo capítulo del op. 200 hace referencia a la improvisación en dicho estilo con las palabras: “Improvisación en estilo estricto y fugato” (Czerny 1829, 100).<sup>25</sup>

A pesar de la diversidad de apariencias y significados que puede presentar, en general el estilo erudito gira en torno a los conceptos de orden y tradición (Chapin 2014, 323), así como de lo arcaico y elevado (Sisman 1996, 219). De este modo, las ideas de gloria y de lo heroico esbozadas anteriormente, pasan a confirmarse y enriquecerse con la referencia a la tradición.

En el año de publicación del op. 200 hay constancia de que el tema *God Save the King* se interpretaba también al órgano utilizando el estilo estricto (*Allgemeine musikalische Zeitung* 1819, 783), pero en la literatura para piano resulta infrecuente. Las propias variaciones de Czerny prescinden de esta textura, al igual que diversas obras compuestas en el mismo contexto y basadas igualmente en la melodía inglesa, tales como las variaciones WoO 78 de Beethoven, las variaciones para violín y piano op. 9 de Paganini o la fantasía op. 27 de Thalberg, mientras que Hummel en su op. 10 recurre de manera puntual al contrapunto en las variaciones segunda, tercera y quinta. Resulta llamativo el uso de este recurso que hace Liszt

25. “Fantasieren im gebundenen und fugierten Styl”.

en su *God Save the Queen* S. 235, donde utiliza la textura contrapuntística de manera muy limitada pero semejante a la que encontramos en el preludio 21 de Czerny. Precisamente, Liszt limita este recurso a la introducción *Andante quasi Fantasie*, donde presenta los dos primeros compases del tema tratados de manera imitativa y basa breves momentos de contrapunto en el segundo compás del tema, de un modo semejante a los cc. 9-16 del preludio de su maestro. La aparición del estilo erudito vinculado a la melodía que nos ocupa, aunque no exclusiva, sí que resulta poco frecuente en la literatura pianística del momento, por lo que su empleo en el preludio 21 aporta un significado nuevo que no estaba necesariamente vinculado al tema y condiciona por tanto la escucha posterior del op. 77.

## Conclusiones

La referencia de Czerny a la función del preludio como preparación para los oyentes y la necesidad de respetar el carácter de la obra se concreta en el uso de referentes musicales, ampliamente conocidos por el público, y que se pueden analizar desde la teoría de los tópicos. Como se ha mostrado, la efectividad del preludio en la comunicación del carácter de la obra se basa en la presentación explícita y unívoca de elementos musicales con un significado conocido por la audiencia, siendo reconocible una voluntad consciente de incluir dichos elementos y de subrayarlos a través de su repetición, de la dedicación de un espacio proporcionalmente extenso o mediante una presentación llamativa. A pesar del limitado número de piezas analizadas, es probable que la afirmación anterior se pueda extrapolar a la improvisación de preludios al piano en el contexto germano de principios del siglo XIX, pues Czerny propone sus preludios con una finalidad didáctica, como ejemplos escritos de una práctica habitual.

La mencionada claridad en la identificación de los tópicos no se ve correspondida en el ámbito de la interpretación de sus significados, si bien, a diferencia del análisis de la música instrumental en general, el repertorio que nos ocupa cuenta con la ventaja de que los títulos de las obras principales ofrecen una orientación respecto al carácter que los preludios deben anunciar.

Así y todo, cabe señalar que en los preludios aparecen tópicos con una presencia muy limitada o por completo ausentes en las obras a las que acompañan. Este es el caso de la *musette* en el preludio 7 del op. 61, que ocupa un lugar preeminente al combinarse con las alusiones al tema del op. 42 de Moscheles, mientras que en la propia obra Moscheles le asigna un lugar poco destacado. Del mismo modo, la proximidad e interacción entre el vals y la *musette* resultan exclusivas del preludio 7, al igual que la utilización de determinados elementos del estilo *alla turca* en los preludios 8 y 11 del op. 61 y los pasajes relacionados con la obertura francesa y el estilo erudito en el preludio 21 del op. 200.

En el preludio 11 del op. 61, a diferencia de los demás ejemplos, coincide el tópico predominante en el preludio y en la correspondiente obra de Ries, esto es, el estilo *alla turca*, pero los elementos utilizados para caracterizarlo no resultan coincidentes. En cuanto al preludio 21 del op. 200, se da como peculiaridad la ampliación de las connotaciones de la melodía preexistente *God Save the King*, que pasa a enriquecerse con los significados asociados a la obertura francesa, la marcha y el estilo erudito.

En el caso de los preludios 7 y 8 del op. 61 destaca, sin embargo, el cambio en el tópico que caracteriza a los temas respecto al original: en el preludio 7 el acompañamiento del tema pasa de recordar al vals a ser explícitamente el de la *musette* y en el preludio 8 la marcha militar desaparece casi por completo para dar paso a cierto exotismo. Resultaría complejo establecer las razones que motivaron la inclusión de los matices añadidos al carácter en los dos preludios respecto a las obras originales. En este sentido cabe señalar que las obras comparten su creación en el contexto del Congreso de Viena, relacionándose de modo explícito con dicho evento a través de la temática y del protagonismo que en él tuvo su compositor, Ignaz Moscheles. Tal vez resulte significativo que Czerny eluda precisamente los dos aspectos, el vals y la marcha militar, que guardaban cierta relación con el Congreso de Viena y es posible que la distancia temporal que separa las obras –datadas en 1815 y 1818– de la publicación en 1824 de los preludios del op. 61 haya jugado cierto papel. El hecho de que los nuevos tópicos, la *musette* y el estilo *alla turca*, representen un escape en el tiempo o en el espacio respectivamente, puede entenderse como el paso del optimismo que rodeó al Congreso de Viena a la estricta censura que durante la década de 1820 sufrió la misma ciudad tras los decretos de Karlsbad.

La capacidad comunicativa de los preludios evidenciada en el presente trabajo añade, a su ya conocidas funciones, la de condicionar la escucha de la obra correspondiente a través de la manipulación por parte del intérprete de elementos relacionados con el carácter musical.

## Bibliografía

- Agawu, Kofi. 2009. *Music as Discourse. Semiotic Adventures in Romantic Music*. Nueva York: Oxford University Press.
- Allanbrook, Wye Jamison. 1983. *Rhythmic Gesture in Mozart: Le Nozze di Figaro and Don Giovanni*. Chicago y Londres: Chicago University Press.
- Artaria. ca. 1820. *Neueste Musikalien-Anzeige als Supplement des Verlags-Cataloges der Kunsthandlung Artaria und Compagnie*. Viena: Artaria.
- Bach, Carl Philipp Emanuel. 1753. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Berlín: Christian Friedrich Henning.
- Beethoven, Ludwig van. 1909. *Beethoven's Letters: A Critical Edition With Explanatory Notes*. Vol. 2. Edición de A. C. Kalischer, traducción de J. S. Shedlock. Londres: J. M. Dent & Co.
- Buch, Esteban. 2003. *Beethoven's Ninth: A Political History*. Chicago y Londres: Chicago University Press.
- Burkholder, Peter. 2001a. "Allusion". En *Grove Music Online*. Acceso: 4 de enero de 2020.
- \_\_\_\_\_. 2001b. "Quotation". En *Grove Music Online*. Acceso: 4 de enero de 2020.
- Byros, Vasili. 2014. "Topics and Harmonic Schemata: A Case from Beethoven". En *The Oxford Handbook of Topic Theory*, editado por Danuta Mirka, 381-414. Nueva York: Oxford University Press.

- Caplin, William E. 2005. "On the Relation of Musical Topoi to Formal Function". *Eighteenth-Century Music* 2 (1): 113-124
- Chapin, Keith. 2014. "Learned Style and Learned Styles". En *The Oxford Handbook of Topic Theory*, editado por Danuta Mirka, 301-329. Nueva York: Oxford University Press.
- "Correspondenz nachrichten aus Breslau". *Allgemeine musikalische Zeitung*, noviembre de 1819. Acceso: 17 de marzo de 2019. <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=nyp.33433069052482;view=1up;seq=438>.
- Corri, Philip Antony. 1812. *P.A. Corri's Original System of Preluding*. Londres: Chappell.
- Czerny, Carl. 1824. *Präludien, Cadenzen und kleine Fantasien im brillanten Style für das Piano-Forte. 61. Werk*. Viena: Diabelli.
- \_\_\_\_\_. 1829. *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte: Op. 200*. Viena: Diabelli.
- \_\_\_\_\_. 1839. *Complete Theoretical and Practical Piano Forte School, Op. 500, vol 3*. Londres: R. Cocks.
- Galand, Joel. 2014. "Topics and Tonal Processes". En *The Oxford Handbook of Topic Theory*, editado por Danuta Mirka, 453-473. Nueva York: Oxford University Press.
- Hamilton, Kenneth. 2008. *After the Golden Age. Romantic Pianism and Modern Performance*. Nueva York: Oxford University Press.
- Haringer, Andrew. 2014. "Hunt, Military, and Pastoral Topics". En *The Oxford Handbook of Topic Theory*, editado por Danuta Mirka, 194-213. Nueva York: Oxford University Press.
- Hatten, Robert. 1995. "Metaphor in Music". En *Musical Signification: Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music*, editado por Eero Tarasti. Berlín y Nueva York: Mouton de Gruyter.
- \_\_\_\_\_. 2004. *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press.
- \_\_\_\_\_. 2014. "The Troping of Topics in Mozart's Instrumental Works". En *The Oxford Handbook of Topic Theory*, editado por Danuta Mirka, 514-536. Nueva York: Oxford University Press.
- \_\_\_\_\_. 2015. "Melodic Forces and Agential Energies: An Integrative Approach to the Analysis and Expressive Interpretation of Tonal Melodies". En *Music, Analysis, Experience: New perspectives in Musical Semiotics*, editado por Constantino Maeder y Mark Reybrouck, 315-330. Lovaina: Leuven University Press.
- Hill, Cecil. 1982. *Ferdinand Ries: A Study and Addenda*. Nueva Inglaterra: University of New England.

\_\_\_\_\_. 2001. "Ries Family". En *Grove Music Online*. Acceso: 6 de diciembre de 2017.

Hohnbaum, C. 1814. "Ueber die Belebung und Beförderung des Volksgesangs, nebst einer Aufforderung an Freunde desselben". *Allgemeine musikalische Zeitung* 49, diciembre de 1814. Acceso: 17 de marzo de 2019. <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=nyp.33433069052433;view=1up;seq=471>.

Hummel, Johann Nepomuk. 1828. *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Pianofortespiel, vom ersten Elementar-Unterrichte an, bis zur vollkommensten Ausbildung*. Viena: Haslinger.

\_\_\_\_\_. 1871. *Germania's Favorite March*. Dayton, Ohio: J. Fischer & Bro.

Jakobson, Roman. 1985. "Metalanguage as a Linguistic Problem". En *Selected Writings, VII*, editado por S. Rudy, 113-121. Berlín: Mouton.

Keefe, Simon, ed. 2005. *The Cambridge Companion to the Concerto*. Cambridge: Cambridge University Press.

Knowles, Mark. 2009. *The Wicked Waltz and Other Scandalous Dances: Outrage at Couple Dancing in the 19th and Early 20th Centuries*. Jefferson, Carolina del Norte: McFarland and Company.

Koch, Heinrich Christoph. 1807. *Kurzgefasstes Handwörterbuch der Musik*. Leipzig: Johann Friedrich Hartknoch.

Kollmann, August Friedrich Christopher. 1792. *An Introduction to the Art of Preluding and Extemporizing, in Six Lessons for the Harpsichord or Harp, Op. 3*. Londres: R. Wornum.

Kroll, Mark. 2009. *Ignaz Moscheles and the Changing World of Musical Europe*. Woodbridge: The Boydell Press.

Levesque, Shane A. 2009. "Functions, Forms, and Pedagogical Approaches of the Improvised Nineteenth-Century Piano Prelude". Tesis de Doctorado, Universidad de Cornell.

Lohr, Jane. 1993. "Preluding on the Harpsichord and Pianoforte, circa 1770 to circa 1850". Tesis de Doctorado, Universidad de Iowa.

Mayes, Catherine. 2014a. "Eastern European National Music as Concept and Commodity at the Turn of the Nineteenth Century". *Music and Letters* 95 (1): 70-91.

\_\_\_\_\_. 2014b. "Turkish and Hungarian-Gypsy styles". En *The Oxford Handbook of Topic Theory*, editado por Danuta Mirka, 214-237. Nueva York: Oxford University Press.

McKee, Eric. 2014. "Ballroom Dances of the Late Eighteenth Century". En *The Oxford Handbook of Topic Theory*, editado por Danuta Mirka, 164-193. Nueva York: Oxford University Press.

Mirka, Danuta. 2014. "Introduction". En *The Oxford Handbook of Topic Theory*, editado por Danuta Mirka, 1-57. Nueva York: Oxford University Press.



- Monelle, Raymond. 2006. *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington: Indiana University Press.
- Moscheles, Ignaz. 1815. *Grandes variations sur un thème militaire: pour le piano avec accompagnement de deux violons, alto et violoncelle, op. 32*. París: Richault.
- \_\_\_\_\_. 1818[?]. *Grandes variations pour le piano-forte avec accompagnement de deux violons, alto, violoncelle, et contrebasse (ad libitum) sur une melodie nationale autrichienne: oeuvre 42*. Viena: Artaria.
- Moscheles, Ignaz, William Ball y Felix Rainer. 1827. *The Tyrolese Melodies*. Londres: Willis and Co.
- Nathan, Hans. 1946. "The Tyrolese family Rainer, and the vogue of singing mountain-troupes in Europe and America". *The Musical Quarterly* 32 (1): 63-79.
- Ratner, Leonard. 1980. *Classic Music: Expression, Form and Style*. Nueva York: Schirmer.
- Saffle, Michael y Rossana Dalmonte, eds. 2003. *Liszt and the Birth of Modern Europe*. Nueva York: Pendragon Press.
- Scott, Derek B. 2016. *Musical Style and Social Meaning. Selected Essays*. Nueva York: Routledge.
- Sisman, Elaine. 1996. "Learned Style and the Rhetoric of the Sublime in the 'Jupiter' Symphony". En *Wolfgang Amadè Mozart: Essays on His Life and His Music*, editado por Stanley Sadie. 213-238. Oxford: Oxford University Press.
- Spohn, Willfried. 2005. "Austria: From Habsburg Empire to a Small Nation in Europe". En *Entangled Identities: Nations and Europe*, editado por Atsuko Ichijo y Willfried Spohn. 55-71. Hampshire: Ashgate.
- Stefanovic, Ana. 2010. "Once More on Musical Topics and Style Analysis. A Critical Examination of Agawu's Analysis of the Introduction to Beethoven's Pathetic Sonata". *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 7 (3): 311-325. <https://doi.org/10.31751/576>.
- Sulzer, Johann Georg. 1793. *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. Leipzig: Weidmann.
- Türk, Daniel Gottlob. 1789. *Klavierschule*. Leipzig y Halle: Schwickert; Hemmerde und Schwetschke.
- Walker, Paul. 2001. "Fugato". En *Grove Music Online*. Acceso: 16 de marzo de 2017.